شعرية السؤال في شعر جميل بثينة (دراسة في الأدوات)

م.د. صالح محمد حسن أرديني
كلية التربية الأساسية– جامعة الموصل

تاريخ تسليم البحث : ٢٠١١/١/٣٠ ؛ تاريخ قبول النشر : ٢٠١١/٣/٢٤

ملخص البحث :

يهتم البحث بالسؤال الشعري، بكل تشكلاته ودلالاته وصوره وظواهره الأسلوبية بوصفه جزءاً أصيلا من جزئيات الشعرية، ويختص في شعر الغزل عند جميل بثينة بوصفه شعرًا يثير إشكالية تحتاج إلى سؤال،لأنه شعر ذاتي– أو ما يمكن أن نطلق عليه(داخل شعري)– فيه حساسية وانفعال، وللأسئلة المنبثقة عن هذه الأدوات مستويات عدة من الأجوبة، قد تحتاج إلى نعم أو لا، أو إلى أكثر من نعم أولا ، أو تكون بشعرية الإيحاء التي تنفتح على أفق واسع دونما إجابة محددة.

يدرس البحث شعرية أدوات السؤال المتنوعة الواردة في شعر جميل، بقدر انزياحها عن معناها الموضوع لها في أصل اللغة، والتي بلغت عشرة أدوات، كان للهمزة النصيب الأوفر منها، واعتمدت الدراسة على تحليل النصوص التي تضمنت هذه الأدوات في محاولة لبيان أثرها في تركيب النص الشعري الغزلي،وآفاق دلالاته

The poeticsof question in the poetry of Gameel Buthaina (study in particles)

Dr. Salih Mohammad Hassan
College of Basic Education / University of Mosul

Abstract:

The research deals with the poetic question with all its form, significations, types and stylistic phenomena as an original part of poetry. It is specialized in love poetry of Gameel Buthaina as a poetry which arises a problem which needs a question because it is a personal poetry or what is called(internal poetry) which has a sensitivity, effective and novelty in expression. The question arises from these particles has levels

of answers which might need yes or No or be with the inspiration poetic which opens to a wide horizon without a specified answer.

The research studies the poetics of various question particles in poetry of Gameel.

As far as its intended meaning in the origin of language is concerned are about ten particles, most important of whish is Hamza.The study depended on the analysis of text which included these particles in an attempt to show their influence in love poetry text

في مصطلح الشعرية :

إن مصطلح الشعرية مصطلح حديث لكن جذوره الأولى تعود إلى أرسطو، إذ يعد كتابه(فن الشعر)،أو كما تُرجمَ بـ(الشعرية)، أول مؤلف في هذا المجال، وقد مرت الشعرية بمراحل عدة، وشهدت توسعاً في مجالها الثقافي حتى "أصبحت تحوي اليوم شكلا من أشكال المعرفة بذاتها"(١).

وتهتم الشعرية بالوظيفة الشعرية ليس على صعيد الشعر فحسب إذ تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى، وإنما"يتسع مفهومها ليصبح شاملا لكل الممارسات اللغوية"(٢)، وهي على وفق رؤية ياكوبسن تتمحور حول الوظيفة أو الأداء الذي يجعل من الناتج الأدبي–شعرًا ونثراً– ناتجاً شعرياً يتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة(٣).

ولا يبتعد تودوروف عن ياكوبسن إذ يدرج الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات ويؤكد صلة الأدب من حيث هو خطاب متميز بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى(٤)، فيصل بذلك إلى أن العمل الأدبي ليس في حد ذاته هو موضوع الشعرية، وإنما موضوعها هو الوقوف على خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي(٥)، وبذلك يتفق تودوروف مع ياكوبسن في البحث عن القيم والخصائص التي تميز الخطاب الأدبي وعلى أن الشعرية علم

---

(١) ينظر :بنية اللغة الشعرية:جان كوهن:٩

(٢) تنظر :قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، د.محمود إبراهيم الصنع:٢٩٤

(٣) ينظر :قضايا الشعرية،رومان ياكبسون:١٩

(٤) تنظر :الشعرية،تزفتان تودوروف"٦

(٥) تنظر :الشعرية والثقافة: حسن البنا عز الدين:٤٤

يسعى إلى معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل، وتبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته[١].

يرى كمال أبو ديب أن الشعرية حركة استقطابية، بمعنى أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة، وهي التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية، وتنسيق العالم حولها تجربةً ولغةً ودلالةً وصوتاً وإيقاعاً، لأنَّ وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة:مسافة التوتر بين اللغة وبين الإبداع الفردي، بين اللغة وبين الكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كليا[٢]، ويرى أدونيس أن الشعرية تكمن في اللغة التي تبتكر ذاتها، والشعر هو الكلمة التي تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر[٣]، وعلى هذا الأساس فالشعرية لاتنبثق من كل نص، بل تنبثق حين تصبح الرؤيا الجمالية أكثر كثافة، وإنتاج الدلالة أكثر ثراءً وتشابكًا، والمكونات اللفظية أقل عددا، وإن كانت أشد صقلا وأمعن في الدقة والانتقاء، كما يغدو المحصول الفكري للعمل الشعري عامراً بالتنوع والخصوبة والامتلاء[٤].

إن الشعرية تعتمد على شبكة العلاقات المتشكلة في النص، ونوعيتها، فالتجربة الشعرية من دون هذه العلاقات تعد ناقصة سواء من حيث المضمون أم من حيث التعبير،لأن الشاعر قد ينسج في تراكيبها إيحاءات ودلالات وإيقاعات تهدف إلى كسر أفق التوقع لدى المتلقي بالخروج على المألوف "وكلما زاد الانزياح بين الدال والمدلول بعداً وغرابة على صعيد الإسناد ازدادت بؤرة التشفير والتشعير واتسعت من ثم دائرة الشعرية[٥]

في مفهوم السؤال الشعري :

مامفهوم السؤال الشعري؟ وأين يكمن؟ هل يكمن في السؤال ذاته بكل تشكلاته ودلالاته،بوصفه جزءً أصيلا من جزئيات الشعرية والآلية التي تسهم في تكوين نص شعري، أم في إظهار الشعرية المكنونة في النص الذي ينطوي على السؤال بكل تقنياته وأدواته المتنوعة وصوره المتشكلة وظواهره الأسلوبية؟.

قد تشترك عوامل عدة في إنتاج نص شعري مكثف، منها إظهار الغائب من المعاني وتوليد الدلالات وانفتاحها، وهذه الميزة من أهم مميزات السؤال فهو يأتي في الخطاب الأدبي من أنه يعمل على توليد المعاني إذ يغدو النص أكثر إيحاءً وانزياحا، ومع كل قراءة جديدة وعملية

(١) تنظر:الشعرية:٢٣

(٢) ينظر:في الشعرية، كمال أبو ديب:٧٤

(٣) الشعرية العربية، أدونيس:٧٨

(٤) مفارقات الشعرية،د.محمد فتوح أحمد:٥٧

(٥) تجليات الحداثة الشعرية بين مغامرة الكشف ودقة الاستدلال، عصام شرتح:٢٧٠

تحليلية تتجدد بنية السؤال وتتضاعف وتتجه إلى أكثر من جهة وتتخذ أكثر من معنى،لأن السؤال يتمتع بثراء في الدلالات، والإيحاءات تستعصي لكثرتها وغزارتها واختلاطها واشتباكها(١).

إنَّ السؤال لدينا هو غير الاستفهام، فالسؤال أعم وأشمل لأنه ينفتح على أفق أوسع، وخاصة في ميدان الشعر، يقول أبو هلال العسكري"الاستفهام طلب الفهم لشيء تجهله أو تشك فيه، والسؤال يسأل عما يُعلم، وعما لايُعلم فهو طلب الخبر وطلب الأمر والنهي"(٢)،معنى ذلك أن أن الاستفهام لابد له من جواب، أما السؤال فيمكن أن يقترن بجواب ويمكن أن يكون من غير جواب،ويمكن أن تكون إجابته عبر شعرية الإيحاء، فضلا عن أن الاستفهام يعتمد على الأدوات التي تعمل على وفق تقنين موضوع لها في أصل اللغة، أما أدوات السؤال فإنها تخرج على هذا التقنين، لأن الشاعر يشكل بها محورًا جديدًا يكون هو دالة النص، ولذلك فالسؤال هو البديل المناسب في بحثنا عن الاستفهام ودراسة أدواته تحقق الغرض المرجو في الكشف عن شعريته، والشعرية مصطلح ضامن يحتوي على التركيب والإيقاع والدلالة ومن ثم فيمكن له استيعاب هذه الأداة، واستيعاب أسئلتها حين تنزاح عن المعنى المباشر إلى معنى مغاير.

إن علاقة السؤال بالشعر علاقة تتسم بالديمومة والاستمرار، فقد ضمنه الشعر مضماره الرحب وفضاءه الشاسع عبر الإفادة من تقاناته وتشكلاته وألوانه وصيغه، ومع ولادة الشعر وُلد السؤال واحدا من أهم ثيماته الفكرية والدلالية والفلسفية، فمن أهم قضايا الشعر صنع السؤال أو التحريض عليه، لذا قد تترك قصيدة ما أو تجربة شعرية انطباعا عند المتلقي بما يشبه السؤال، سؤال في الوجود، سؤال في العدم، أو في الحضور والغياب، لذا فإن الشاعر كله علامة استفهام كبيرة تثير الآخر وتحرضه على البحث عن جواب أو البحث عن سؤال أيضا(٣).

تجليات السؤال الشعري نصيًّا:

إن الأسئلة الشعرية لم تفارق الشعراء قديما وحديثا، وإن تباينت من عصر إلى آخر كثرةً وقلةً طبقا لطبيعة ذلك العصر وسماته الدينية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية. شهد العصر الأموي تحولات كثيرة استدعت فيضاً من الأسئلة والتساؤلات الشعرية، كان لظاهرة الغزل العذري التي أصبحت سمة العصر النصيب الأوفر منها، لأن" التجربة العاطفية عند الشاعر العذري تجربة داخلية في المقام الأول، وكان الاتصال بينه وبين العالم الخارجي معدوما أو كالمعدوم، فإن الشاعر يلجأ إلى التساؤل الذي يوجهه إلى نفسه أحيانا، أو إلى الناس أو إلى صاحبته أحياناً

(١) أسلوبية السؤال،رؤية في التنظير البلاغي،د.عيد بلبع:٧٦

(٢) الفروق اللغوية،أبو هلال العسكري:٤٨

(٣) السؤال فضاءً شعرياً: ديوان حرائق التكوين أنموذجا، علي الإمارة، جريدة الأديب،ع١٧٨،ص :٢٠

أخرى دون أن ينتظر منهم جوابا، لهذا يعقب الشاعر السؤال بجواب أو تقرير يمثل تلك الحركة النفسية الداخلية المنطوية على الحيرة والدهشة والقلق"[١]، فالنص الغزلي يثير إشكالية تحتاج إلى سؤال،لأنه نص ذاتي أو ما يمكن أن نطلق عليه(داخل شعري) وهذا النص فيه حساسية وانفعال وطرافة في التعبير، ولا يدور ضمن سياقات محددة ومحسومة سلفا كما هي الحال في النصوص الموضوعية/المديح –مثلا– أو مايمكن أن نطلق عليها(خارج شعري)، التي تظهر فيها المهارة الشعرية أكثر من روح الاستفهام، لأن الغرض منها التوكيد وليس الاستفهام فالشاعر الموضوعي محكوم بنماذج مسبوقة لشعراء آخرين، ومن ثم فهو يعيد تشكيل الصور ليس إلا، فضلاً عن أن علاقته مع الآخر/الممدوح متغيرة وليست ثابتة كما هي علاقة الشاعر الذاتي بالمحبوبة، وبمقارنة ورود أدوات السؤال بين الشعر الذاتي والشعر الموضوعي بإحصائية إجرائية، وجدنا فرقاً كبيراً بينهما، فقد وردت أدوات السؤال في شعر الشاعر الذاتي/الغزلى جميل بثينة، (موضوع الدراسة)، مائة وإحدى وستين مرة أي مانسبته ١٤،٤٢% في ألفٍ ومائة وستة عشر بيتاً شعرياً موزعة على مائتين وتسع قصائد ومقطوعة وأرجوزة وبيت مفرد، ووردت في الشعر الموضوعي–مثلا– عند شاعرين عُرفا بالمديح في العصر الأموي، وهما: عدي بن الرقاع العاملي الذي قال عنه صاحب الأغاني كان مقدماً عند بني أمية مداحاً لهم[٢]، والأخطل(غياث بن غوث)، ويعد من أهم شعراء البلاط الأموي[٣]،على نحو أقل كثيرا، إذ تبين أن ورود هذه الأدوات في شعرهما أقل بكثير مما ورد في شعر جميل فقد وردت في شعر عدي ستة عشر مرة في ثلاثمائة واثنين وعشرين بيتا موزعة على تسع وخمسين قصيدة ومقطوعة وبيت مفرد، أي مانسبته٤،٦٥%،ووردت في شعر الأخطل ثلاثاً وتسعين مرة في ألفين وخمسمائة واثنين وعشرين بيتا موزعة على مائة وستين قصيدة ومقطوعة وبيت مفرد أي مانسبته ٣،٦٨%. فضلا عن تنوع أدوات السؤال في الشعر الذاتي، فقد وردت أغلب هذه الأدوات في شعر جميل تقريبا،مثل؛ (الهمزة، هل، كيف،ما، أي، أنّى، متى، من، ماذا، أين)، في حين لم يرد منها سوى(الهمزة، هل، من،ما)،في شعر الأخطل، ولم يرد منها في شعر عدي سوى الأدوات(الهمزة،هل، كيف، متى،من،ما)،مما يؤكد ماذهبنا إليه في خصوصية التجربة الذاتية وحاجتها إلى أسئلة كثيرة تعبر عنها،وتميزها عن سواها من التجارب الموضوعية لدى شعراء آخرين، ولعل هذه المفارقة تفيدنا في مجال النقد الثقافي فتكشف لنا عن طبيعة الثقافة السائدة في ذلك العصر، وأثرها في حركة الشعر واتجاهاته.

(١) في الشعر الإسلامي والأموي، د. عبد القادر القط:١٦٢

(٢) الأغاني:لأبي الفرج الأصفهاني:١٥٢/١٣

(٣) الأغاني١٠/٩٨

شعرية الأدوات:

تحقق أداة السؤال بما تنطوي عليه من حدث تحولا وانعطافا في دلالة النص الشعري،ولذلك فهي التي تحقق طبقة مهمة من الشعرية، وللسؤال المرتبط بالأداة مستويات عدة من الأجوبة قد تحتاج إلى نعم أو لا، أو إلى أكثر من نعم أولا، أو تترك مفتوحة على أفق واسع لايتضمن إجابة محددة وسنحاول في هذه الدراسة التعرف على شعرية هذه الأدوات وأثرها في التركيب والدلالة والإيقاع، والصورة.

١- الهمزة: وتعد أكثر أدوات السؤال ورودا في شعر جميل، إذ وردت ستا وتسعين مرّة في شعره، أي بنسبة ٨،٦٠%، ونسبة ٥٩،٢٥% في الأدوات التي اعتمدها، وهذه نسبة كبيرة جدا إذا ماقورنت، بالأدوات الأخرى، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أنها أكثر الأدوات سهولة في الاستخدام، وأكثرها تحكمًا بالإيقاع، فضلا عن ورودها في مطلع كثير من القصائد والمقطوعات كأداة مناسبة لعرض الموضوع، كما في قوله:(١)

أهاجكَ أم لا بالمداخلِ مرْبَعُ   ودارٌ بأجراع الغديرين بَلْقَعُ
ديارٌ لليلى إذْ نَحُلّ بها معـا   وإذْ نحنُ منها في المودّة نَطْمَعُ
إلى الله أشكو لا إلى الناس حبَّها   ولابدَّ مِنْ شكوى حبيبٍ يُرَوّعُ
ألا تَتَّقين الله فيمن قتلتــهِ   فأمسى إليكم خاشعا يتضرّعُ

الهمزة هي الأداة الموجهة للسؤال في النص السابق، وبتكرارها يسير السؤال باتجاهين: الأول؛ من الراوي إلى ذاته المتخيلة بدلالة (كاف المخاطب) المتصلة بالفعل(هاج)،الذي ينم عن اختلاج هذه الذات في حزنها عما حلّ بالمكان، المتمثل بالمربع، والدار، محاولا أن لا يترك فضاء السؤال مفتوحا، إنما يحدده بإجابة معينة تتمثل بنعم أم لا، لذلك يأتي بـ(أم) المعادلة،(أهاجكَ أم لا)،لكنه عدل عن الإجابة المباشرة إلى إجابة ضمنية تمثلت بتكرار (دار) وتحويلها إلى صيغة الجمع(ديار) لتأخذ إيجابية الجواب منحى أوسع من الجواب المباشر.

الثاني من الراوي إلى المروي له/المرأة، بدلالة المخاطب في الفعلين،(تتقينَ، قتلتهِ)، اللذين يوحيان بانكسار الذات السائلة/المقتولة، وذهولها،وهنا حاول ترك فضاء السؤال مفتوحا لتجيب عنه المسؤولة/القاتلة. وبتباين استخدام أداة السؤال(الهمزة) وتوجيهها لمحور السؤال تتحقق شعريتها في النص الشعري وبقدر انزياحها عن المعنى المباشر الموضوع في أصل اللغة تتحقق فاعليتها لقد اعتمد السؤالان على التوازي الصوتي بما يمثله من تقابل أو تعادل في المعنى أو في المبنى، وذلك في المفردات (مربع،بلقع، نطمع، يروع، يتضرع) ، (دار، ديار)(نحل بها،نحن منها)،(أشكو، شكوى)،(حبها،حبيب) فشكل إيقاعاً صوتياً آزر بنية الإيقاع الداخلي الناجمة عن

(١) ديوان جميل،جمع وتحقيق وشرح دكتور حسين نصار:١١٧

تكرار الأصوات المجهورة؛ العين: عشر مرات، واللام: ثماني عشرة مرة، والعين: ثماني مرات، والراء: سبع مرات على حساب الأصوات المهموسة التي جاءت أقل عددا، السين مرتان، والهاء: ثلاث مرات، والحاء:خمس مرات، والتاء ست مرات، أما شعرية الصورة المنبثقة عن السؤالين فتتراوح بين الحركة النفسية الهائجة لحظة الوقوف على الطلل، وبين سكونها لحظة الخشوع والتضرع. ويفتتح جميل بثينة إحدى قصائده الطويلة بسؤال فيقول(١):

أَمِنْ آلِ ليلى تَغْتَدي أمْ تَرَوَّحُ   ولَلْمُغْتَدَى أمْضَى هموما وأَسْرَحُ

ظللنا لدى ليلى وظلت ركابُنا   بأكوارها محبوسةً ماتسَـرَّحُ

يتخذ الراوي/المتكلم من ذاته المتخيّلة ذاتاً أخرى يخاطبها عبر سؤال بأداة الهمزة، ومادة السؤال هي الرحلة التي تشكل جوهر الحدث الذي من المفترض أن يقع، وتتمحور في ثنائية تضادية تتمثل بزمن الرحلة (الغدو– الرواح)، ويبدو أن كفة زمن الغدو هي التي ترجحت في ميزان الجواب، إذ تكررت في الشطر الثاني وأُكدت باللام (وللمغتدى)، وبُرِّر اختيارها كون زمنها أقدر على تمضية الهموم، وأنسب في الذهاب والسير، لكنها لم تصبح البؤرة التي تتفرع منها الخيوط الدلالية للجواب،لأن الراوي/المتكلم فاجأنا في البيت الثاني بجواب ضمني يشير إلى عدم تحقق الرحلة، ويتحول بالخطاب إلى صيغة الجمع (ظللنا،وظلت ركابنا)،على النحو الذي ضغط فيه فضاء النص على فضاء الإجابة حتى تلاشى، فأقرَّ الشاعر واعترف بأن ركائبه/أداة الرحلة ظلت محبوسة ولم يطلق سراحها وبذلك فهي لم تغتدِ ولم تروَّح، وبقيت المقابلة بين الفعلين تغتدي، وتروح مثلما بقيت الصورة متقابلة مابين الحركة في (أمضى هموما واسرح) والسكون في،(بأكوارها محبوسة ماتسرح)،أما إيقاعية السؤال فقد أثر فيها التصريع المتمثل بـ(تروح–أسرح)، والتصريع "ماكانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"(٢)، وأثر فيها حرف الراء المنبثق عن أحد ركني التصريع فتكرر أربع مرات في الشطر الثاني مما أضفى على بنية الإيقاع الداخلي تكريرا وترجيعا.

ويبدو أن معظم مطالع قصائد الشاعر جميل بثينة، وخاصة الطويلة منها تبدأ بسؤال أو أكثر وذلك في مثل قوله(٣):

أغادٍ أخي من آل سلمى فمبْكِرُ   أَبِنْ لي:أغادٍ أنتَ أم متَهَجِّرُ

فإنكَّ إنْ لا تعصني تَوَّ ساعةٍ   وكلُّ امريءٍ ذي حاجةٍ متيسِّر

(١) الديوان:٤٤

(٢) العمدة:١/١٧٣

(٣) الديوان:٩٠

الفكرة الرئيسة في هذا النص، والنص الذي سبقه واحدة تقريبا، وهي الرحلة، إلا أن الاختلاف بينهما يكمن في تكرار أداة السؤال(الهمزة) ثلاث مرات، في هذا النص، بدلا من ورودها مرة واحدة في النص السابق، وجاء التكرار في سياق بيت واحد مما يدل على إلحاح كبير للرغبة في الحصول على إجابة محددة في تحديد زمن الرحلة أهو الغدو/وقت الصباح،أم التهجر/وقت الهاجرة وهو الحر الشديد، ولاسيما أن سؤالَين اثنين تكررا بصيغة واحدة(أغادٍ،أغادٍ)، وإن اختلف المسؤول فيهما بين اسم صريح (أخي) وبين ضمير منفصل في الثاني (أنت)، وسؤال واحد جاء بصيغة الأمر (أبنْ لي)، يطلب منه إبانة موقفه وتحديد جواب قطعي.وقد أضفى صوت الهمزة بتكراره عشر مرات إيقاعا صاخباً على البيتين بوصفه صوتا انفجاريا يخرج من أقصى الحلق، ولعل هذا التكرار يدل على مدى التضجر الذي يعيشه الشاعر وهو يستعجل الرحيل(فإنَّك إن لاتعصني توَّ ساعة) ويحث عليه(وكل أمريءٍ ذي حاجة متيسر).

ولا يقتصر ورود السؤال وتكراره على مطالع قصائد الشاعر جميل بثينة؛ وإنما تجده مبثوثا في أرجاء القصيدة كلها،مما يجعلنا نقول إن شعرية السؤال هي المحرك الرئيس في قصائده التي تلامس شغاف القلب في تمثيلها لتجربة الداخل شعري، يقول[1]:

أفي الناس أمثالي أحبُّوا فحُبُّهم　　كحُبِّيَ أمْ أحببتُ من بينهم وحدي

أكان كذا يلقى المحبُّون قبلنا　　بما وَجِدوا أو لمْ يجدْ أحدٌ وجدي

حين يحتاج الشاعر إلى التعبير عن عواطفه ومشاعره بشدة، يلجأ–في ظننا– إلى صيغة السؤال وتكراره؛ لأن السؤال يبقي الأبواب مشرعة ويفتح المعنى على أفق واسع، والشاعر في هذا النص جمع بسؤالين متتاليين– بأداة الهمزة –بين العموم والخصوص؛ عمومية الناس الذين لايماثلونه في الحب، وخصوصية عواطفهم التي لاتشبه عاطفته، وذلك بصورتين تشبيهيتين(أفي الناس أمثالي)و(فحبهم كحبي)، ثم تكرار السؤال نفسه في البيت الثاني وباعتماد الأداة نفسها ولكن مع الفعل الماضي الناقص(كان) هذه المرة ليعطي لنفسه دلالة متفردة في نوعية الوجد الذي يلقاه من بين المحبين، مثلما أعطى لنفسه دلالة متفردة في طبيعة الحب الذي يحبه من بين الناس اجمعهم، وتكمن شعرية السؤال بإيهام السامعين، بأنه يسأل ليحصل على جواب منهم، ولذلك يحاول مساواتهم به في باديء الأمر، حتى إذا اعتقدوا بذلك انعطف بهم إلى مسار آخر عبر حرف العطف(أم،أو) الذي يُتْبِعه عادة بما يكسر أفق التوقع للسؤال ويرتب عليه جواب أو احتمالية الجواب،وهذا ماحصل فعلا حين تناسى السؤال وتناسى شبه الناس له في حبه ووجده، ورتب إجابة مناسبة تميزه عنهم في الحب والوجد(أم أحببت من بينهم وحدي) و(أو لم يجد أحد وجدي).

---

(١) الديوان:٧٤

حرص الشاعر على تكرار لفظة حبَّ بصيغ مختلفة منها مفرد متصل بياء المتكلم(حبِّي) وتاء المتكلم(أحببتُ)، ومنها بصيغة الجمع متصل بواو الجماعة(أحبُّوا) وميم الجمع(حبهم) وبصيغة جمع المذكر السالم(محبون)وهذا التكرار له قيمة على صعيد الدلالة والحالة النفسية، لما يتضمنه من دلالة معنوية تعد محور النص ومركز فاعلية القصيدة، وعلى الرغم من تتابع صوت الباء المجهور وتكراره اثنتي عشرة مرة في هذين البيتين،إلا انه لم يتمكن من فرض هيمنته على بنية الإيقاع الداخلي للبيتين، وذلك لمجاورته لصوت الحاء المهموس الذي نجح في الحد من وطأة إيقاعه. ويتساءل الشاعر من خلال فضاء حواري فيقول[١]:

فقلت أصُرْمٌ أم دلالٌ وإن يكن   دلالٌ فهذا منكِ شيء مُمَلّـَحُ

إليَّ وإنْ حاولتِ صرْمي وهجرَتي   فما قِبَلي من جانب الأرض أفْسحُ

ألم تعلمي وجدي ذا شطَّت النَّوى   وكنتُ إذا تدنو بك الدارُ أفرحُ

تتكرر عند الشاعر جميل إجابات افتراضية للأسئلة التي يعرضها، ولكن ليس بصيغة نعم أو لا،إنما بصيغة احتمالية يتمناها هو، فإجابة السؤال المحتملة في هذا النص؛ (أصرم أم دلال) تأتي سريعاً، باستبعاد الصرم/الهجر، الذي لايمكن أن يتقبله نفسيا ، والإبقاء على (دلال) الذي يتقبله ويشتهيه، حتى ضاق البيت عن أداء معناه، فلجأ إلى تضمينه في البيت الذي يليه،على الرغم أن ذلك يُعدُّ عيبا من عيوب الشعر، إذ استهجنه نقاد كثر منهم قدامة بن جعفر (ت٣٢٦هـ) الذي عده من عيوب ائتلاف المعنى والوزن معا، وأطلق على هذا النوع من الأبيات (المبتور) وحدده بأن يطول المعنى على أن يجعل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني[٢]، وأبو هلال العسكري(ت٣٩٥ هـ) الذي رأى في التضمين علامة على تقصير الشاعر لأنه لاينجح في التعبير عن معنى في حدود البيت الواحد[٣]، واستثنى ابن رشيق مواطن محددة يستساغ بها التضمين فقال:" ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض وأنا استحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لايحتاج إلى ماقبله ولا إلى مابعده وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد[٤].وواضح أن الشاعر في هذه الأبيات ينحو منحى سرديا وهو يحاكي حبيبته باستخدام تقنية الحوار (فقلت)، فضلا عن الضمائر العائدة إليها في (حاولتِ،تعلمي،بكِ)، وقد عزز البيت الثاني ميل الشاعر إلى الاختيار الأول لسؤاله،(دلال)،

---

(١) الديوان:٤٧

(٢) ينظر: نقد الشعر،تحقيق كمال مصطفى:٢٥٢-٢٥٣

(٣) كتاب الصناعتين::٣٦

(٤) العمدة:١/٢٦١-٢٦٢

واستبعاد الثاني، (صرم)،لما يترتب على الصرم من حكم القاسي(فما قبلي من جانب الأرض أفسحُ).

ثم تأكيد هذا المعنى بسؤال آخر باستخدام (الهمزة) المتبوعة بحرف الجزم والنفي(لمْ)، وهذا النوع من الأسئلة ينطوي على جواب يقيني حاسم، فكأنه قال(علمتِ وجدي)، لاسيما بعطف الفعل الماضي،(كنت)عليه، ولعل الشاعر متأثر بأسلوب القرآن الكريم في عرض الأسئلة التي تنطوي على إثبات، كما في عطف قوله تعالى (وضعنا) على (ألم نشرح لك صدرك)، لما كان معناه شرحنا"[١] ولذلك ترتب على هذا السؤال جواب تتمحور فيه ثنائية (الحزن/البعد- شطت النوى) و(الفرح/ القرب-تدنو بك الدار) بما يقرب الصورة إلى الأذهان أكثر.

إن النص يحفل بتكرار محور السؤال(دلال، دلال- صرم،صرمي) مما يكشف عن الحالة النفسية والشعورية للشاعر في استدعائه لهذه المفردات التي تكشف التجربة وتختزلها داخل هذه المطابقة البلاغية.

٢- هل: تأتي بالمرتبة الثانية بعد الهمزة من بين أدوات السؤال الأكثر استخداماً في شعر جميل، إذ وردت خمسا وعشرين مرّة،أي بنسبة ٢،٢٤% في شعره، ونسبة ١٥،٤٣%، في أدوات السؤال.ولعل ذلك يرجع إلى أن الأداة(هل)، فيها إلحاح وتكريس للمعنى المعبِّر عن الحالة النفسية. ويعتمد جميل الأداة(هل) في صورة تعبر عن الرضى بأقل القليل فيقول[٢]

ألا هل إلى إلمامةٍ أن أُلِمَّها ... بثينةُ يوما في الحياةِ سبيلُ

فإن هي قالت:لاسبيل فقل لها ... عناءٌ على العذريِّ منك طويلُ

إن تجربة الشاعر الذاتية في المعاناة، وحاجته الملحَّة إلى لقاء حبيبته بثينة، الجأته إلى اعتماد أداتين متتاليتين للسؤال،الأولى: (ألا)، وجاءت بمثابة استفتاح وتمهيد بوقوعها في أول الكلام، والثانية،(هل)،التي على الرغم من أنها "تختص بطلب التصديق"[٣]، إلا أنها انحرفت عن هذا الطلب، واتجهت إلى إقامة حوار بين طرفين: الأول، المروي له/بثينة(فإن هي قالت لاسبيل) والثاني الرسول/الوسيط (فقل لها)،ثم جملة الحوار الموازية للسؤال دلاليا(عناء على العذري منك طويل.

أما شعرية السؤال فتتحقق بتموضع المفردة الواقعة بعد أداته لأنها هي المعنية بتحديد جوهره، فالأصل أن يقول:(هل سبيل إلى أن ألم بثيتة إلمامة)، لكنه قدم الجار والمجرور ووضعه بعد الأداة مباشرة،(هل إلى إلمامة) كي يوحي بأن اهتمامه برؤية بثينة يشغله أكثر من إيجاد

(١) مغني اللبيب:١/١٧

(٢) الديوان:١٦٣

(٣) مغني اللبيب:١/١٥

السبيل لذلك، ويبدو أن أداة السؤال،أثرت إيقاعيا في البيتين، بتكرار حرفيها وهيمنتهما على البيتين،إذ تكررت الهاء أربع مرات، وتكررت اللام إحدى عشرة مرة ويتخذ الشاعر من الحرمان وسيلة إلى التعبير عن يأسه فيقول(١)

هل الحائمُ العطشانُ مسقىً بشربةٍ   من المزن تروي مابه فتُريحُ

فقالت :فنخشى إن سقيناك شربة   تُخبِّرُ أعدائي بها فتبـوح

يعمد الشاعر/الراوي إلى إجابة السؤال بصيغة الحوار(فقالت) ليعطي السؤال دلالة أبلغ،لأن السؤال الشعري يُراد منه دلالة وليس جواباً محدداً، وفعلا جاء جواب المروي له مراوِغًا، وهذا بفضل صيغة الحوار التي تضمنته، والتي أعانت على تكرار محور السؤال/الحوار (مسقى بشربة، سقيناك شربة) لأن النمط المكرر عندما يدخل في سياق النص الشعري يكتسب طاقات إيحائية مضافة إلى تلك الطاقات التي تحملها اللغة الشعرية نفسها(٢)، وتزداد فاعلية التكرار وجماليته حين يلتقي مع شعرية السؤال، فيوسع مساحته في القصيدة ويمنحه مزيدا من التشظي في الدلالات. وتتكرر أداة السؤال (هل) مرتين في سياق بيت واحد عند جميل فيقول:(٣)

فهل ليَ في كتمانِ حُبِّي راحةٌ   وهل تنفعَنِّي بَوْحةٌ لو أبوحها

تدور بنية السؤال في ثنائية (الإسرار/ الإعلان)،(كتمان حبي/ بوحة أبوحها)، التي تعبر عن الحيرة والحسرة التي يعيشها الشاعر وقد عبرت أداة السؤال بمجيئها في مطلع البيت عن هذا المعنى لاسيما أن الجار والمجرور الذي أتى بعدها حصر الموضوع بالمتكلم وحده، (لي)، ثم جاء تكرار الأداة(هل) في مطلع الشطر الثاني، لتؤكد المعنى نفسه،لاسيما أن الفعل المضارع الذي أتى بعدها حصر الموضوع بالمتكلم أيضا(تنفعنِّي).

وقد أشاع صوت الحاء المهموس الذي تكرر أربع مرات جوّا من الحزن والأسى وكأن هذا الصوت يعبر عن دفقات الحسرة المتراكمة في صدر الشاعر وهو يحاول إخراجها.

وتتكرر الأداة (هل) ثلاث مرات في سياق نص واحد مؤلف من ثلاثة أبيات وذلك في قوله(٤)

ألا ليتَ شعري هل أبيْتَنَّ ليلـةً   بوادي القُرى إنِّي إذا لسعيدُ

وهل ألقَيَنْ سُعدى من الدهر مرةً   وما رثَّ من حَبْلِ الصفاء جديدُ

وهل أزجُرَنْ حرفاً عَلاةً شِمِلّـَةً   بخَرْقٍ تُباريها سَواهِمُ قُود

(١) الديوان:٥٠

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة:١٩-٢٠

(٣) الديوان:٥١

(٤) الديوان:٦٥

أخذ السؤال فضاءه الأكبر شعريا حين صار مُلحًّا ومكررا في النص، وربما مؤكداً للحالة التي عليها الشاعر ولاسيما بورود أداة الاستفتاح(ألا) في مطلع النص،التي تقدمت على (ليت شعري)، فحققت انزياحا مكانيا ودلاليا، ثم جاءت الأداة (هل) لتعطي زخما إضافيا للسؤال وطاقة تجديدية له، ولتكشف عن مدى اللهفة والحسرة التي عليها الشاعر للمبيت في المكان/وادي القرى، تعزَّزَ ذلك بتأكيد الفعل المضارع الدال على حدث في الزمن الحاضر(أبيت) بنون التوكيد الثقيلة المتصلة به، وتأكيد ضمير المتكلم(الياء) بحرف التوكيد والنصب(إنَّ)، وتأكيد خبر إنَّ(سعيد) باللام ثم تكرار الصيغة نفسها مرتين أخريين مع الفعل المضارع المبني على الفتح،(وهل ألقين، وهل أزجرن) ولكن بنون التوكيد الخفيفة، وليس الثقيلة، مما يشير إلى أن الشاعر يؤلف بالسؤال وأداته شعرية الحدث الذي ليس بالضرورة أن تكون له إجابة محددة، فكلما ازدادت أدوات السؤال ازدادت أهمية الحدث، وعليه فإن حدث المبيت ليلة في وادي القرى، أمنية أكثر أهمية، من اللقاء مع سعدى مرة في الدهر، وأكثر أهمية من زجر الناقة الضامرة في أرض واسعة تنخرق فيها الرياح. لذلك استدعت أهمية الحدث الأول حضور أداتين منوعتين للسؤال، ولا بدَّ أن يكون هذا التنوع قد ساعد على كشف ما في نفس الشاعر من حيرة وقلق و حسرة ولهفة .

وإذا كانت أداة السؤال(هل) قد تداخلت في النص الماضي مع الهمزة، فإنها في هذا النص تتداخل مع الهمزة والفعل المباشر(تسأل،سلي)، وذلك في مقدمة إحدى القصائد التي يسير فيها على نهج الجاهليين في الوقوف على الأطلال ، فيقول:[1]

ألمْ تسأل الدارَ القديمةَ هل لها   بأُمِّ جُسَيْرٍ بعد عهدكَ من عهد
سلي الرَّكب: هل عُجنا لمغناكِ مرةً   صدور المطايا وهي مُوقَرَةٌ تَخدي
وهل فاضتْ العينُ الشَّرُوقُ بمائها   مِنَ أجلكِ حتى اخضَلَّ من دمعها بُرْدِي

إن التعدد في الأسئلة والإكثار من صيغها يوحي برسوخها في الذهن، في محاولة لاستجلاء ذكرى معينة تمثل غصة في نفسه، ولذلك يوجه السؤال إلى ذاته المتخيلة، باستخدام الهمزة المقترنة بحرف الجزم (لم) بما يشكل إيقاعا دالا لعله يمثل وقفة ذهول أمام هذا الخلاء، كما يمكن أن نقرأ (الهمزة)، و(لم) بصيغة أخرى تحيلنا إلى معنى الألم.

بعد السؤال بالأداة(الهمزة)، يأتي السؤال بالفعل المضارع(تسأل)، ثم السؤال بأداة أخرى(هل)، وكل هذا التنوع من أجل بث روح الحياة في هذا الطلل وجعل الدار القديمة ناطقة ومخبرة عن أم جسير/أخت بثينة، ثم يغير صيغة السؤال المباشر من المضارع إلى الأمر المتصل بياء المؤنثة المخاطبة(سلي)،من أجل شحن فضاء الصورة مرة ثانية، بأن تصبح هي

(١) الديوان:٧٦

المهيمنة في الحكي/السؤال، ويتبعها بالأداة (هل)، من أجل خلق تلاحم بينها وبين استفهامية الأفعال، والعناصر والدلالات، أما في البيت الثالث فقد عادت لـ(هل) الصدارة في الكلام، ويلاحظ أن المسألة حين تكون أكثر ذاتية وتتعلق بالفرح أو الحزن تقفز الأداة (هل) إلى صدارة السؤال.

٣-ما: وردت الأداة (ما) ثلاث عشرة مرة في شعر جميل، أي بنسبة١،١٦%. ونسبة ٨،٠٢% قياسا إلى الأدوات الواردة في شعره. ومعنى هذه الأداة " نكرة مضمنة معنى الحرف،وهي استفهامية، ومعناها أي شيء[١]، وقد اعتمد الشاعر هذه الأداة ووظفها بصيغة تجعل النص مفعماً بالشعرية. فالشاعر يضع سؤاله في قالب سردي/حواري، فيقول[٢]

خليليّ إنْ قالتْ بُثينةُ مالَـهُ أتانا بلا وعْـدٍ فقولا لَها لَها

أتى وهْوَ مشغولٌ لِعظم الذي به ومَنْ باتَ طول الليل يرعى السها سها

الحوار مؤلف من ثلاثة أطرف: اثنان ظاهران،وهما:خليليّ، وبثينة، والثالث: ضمني، وهو الراوي الذي أخذ على عاتقه إدارة الحوار بين هذه الشخصيات، عبر تخيل هذا السؤال والجواب، الذي يأتي-في ظننا-تعويضاً عن الحرمان الذي يعيشه مع حبيبته الممنوعة عليه، فهو يعيش دراما خيالية تكشف عن اللوعة والشوق الذي ألمَّ به بحيث أفقده صوابه، وأصابه بالذهول.

يقدم الشاعر لنا نصاً مشحوناً بالحركة والطاقة يعرض فيه نوعاً من مغامرة الدخول إلى متاهات نفسه، ثم كَشْفُ ماتنطوي عليه نفسه عبر سلسلة أجوبة للسؤال،أحدثت إيقاعاً سريعاً في دراما النص، من خلال التوازي بين المفردات(لها، لها-سها، سها-أتانا،أتى)،ومنحَتْ السؤال بُعْدًا أسلوبيًا جماليًّا، كونه استدعى كل هذا الإجابات،التي تفاوتت بين جواب خاطف وموجز(لها)، وبين جواب استدراكي على الجواب الأول، (أتى وهو مشغول لعظم الذي به)ثم العودة إلى جواب يجمع بين الإيجاز والتفصيل(ومن بات طول الليل يرعى السها سها) والمثير في شعرية التشكيل هنا أن الشاعر يفترض سائلاً، وسؤالاً، ومجيباً، ثم يفتح النص على إجابة متعددة، وشاملة، ترقى به إلى مصاف الغائبين عن الوعي والتائهين في عالم الخيال، وهو بذلك يقدم طريقة في العشق لايمكن أن تكون عند غيره من الناس فهو ذاهل عما يحيط به تماما، إذ الليل عنده ليس ليل الناس الذي يخلدون فيه إلى الراحة والنوم، إنما ليل المعاناة والعذاب الذي لا تذوق فيه عيناه طعم النوم، لأنهما مشدودتان إلى السماء ترعيان نجومها وكواكبها، وكأنها معادل موضوعي ونفسي يرى فيها صورة حبيبته.

---

(١) مغني اللبيب:٢٩٨/١

(٢) الديوان:٢١٦

ويستخدم الشاعر الأداة(ما) المحذوفة الألف(مَ) والمسبوقة بحرف الجر والفاء(ففيم)،أداةً للسؤال فيقول:[١]

إذا فكّرتْ قالتْ قد أدركت ودَّه وما ضرّني بخلٌ فَفيم أجودُ؟

فلا أنا مردود بما جئتُ طالباً ولا حبُّها فيما يبيد يبيد

يقرأ الشاعر أفكار حبيبته(إذا فكرت) ويترجمها على شكل حوار صادر عنها(قالت)، وينبيء عن معانٍ عاطفية،(قد أدركتُ وده)، ويبني على هذا الحوار سؤالاً قلقا ومحيراً، صادرا عنها أيضاً،(ففيم أجود) ثم يستدرك على هذا السؤال باستخدام ضمير المتكلم(أنا) بما يشكل إجابة قلقة ومحيرة، وكأنه يسعى إلى موازنة حالته النفسية المزرية، ويبدو أن السؤال قد لبى حاجته في الكشف عن مكنون نفسه وعن إظهار معاناته وحاجته إلى الآخر المفقود، لأنه يبحث عن أمنية لايمكن تحقيقها على أرض الواقع، إنه يصر على الثبات في حبه لها، ويسعى إلى ديمومة علاقته بها بالرغم من مكابدته للآلام والمآسي، وبالرغم من إدراكه أن لاطائل من وراء حبها، إنها لا تبخل ولا تجود، ولا حبها يبيد ولا هو في طلبه لها مردود.

٤- كيف: الغالب فيها،أن تكون استفهاما، إما حقيقيا أو غيره[٢]، وما يعنينا في هذا الموضع هو (كيف) الاستفهامية ومدى تحقق شعرية السؤال فيها بانزياحها عن المعنى الحقيقي الموضوع لها في أصل اللغة، وقد وردت كيف ست مرات في شعر جميل،أي مايشكل نسبة ١،٠٧% في شعره. ونسبة ٣،٧٠%، قياسا إلى أدوات السؤال في شعره.

يستخدم الشاعر الأداة (كيف) لسؤال بثينة، معتمداً اسمها الصريح مرة، والضمير المنفصل مرة أخرى فيقول:[٣]

وكيف بنفسٍ أنتِ هيَّجْتِ سُقمها ويُمنعُ منها يابثينُ شفاؤهـا

لقد كنتُ أرجو أن تجودي بنائلٍ فأخلف نفسي من جَداك رجاؤها

إن دخول أداة السؤال على الجار والمجرور من الصيغ التي تتكرر عند الشاعر العذري،وهذا له دلالة لأن المفردة التي تلي أداة السؤال تصبح هي المحور الذي يشكل شعرية النص والذي غالبا ماتتلخص فيه تجربته الذاتية، فسؤاله مكمن وجعه، وحبيبته مصدر ألمه ولذلك يخاطبها بضميرين متتابعين الأول:منفصل(أنت)، والثاني:(التاء) المتصل بالفعل هيجت، ليؤكد أنها وحدها المتسببة في سقم نفسه. أما الصور التي يستخدمها الشاعر فهي صور رؤيوية دالة على حالة القلق التي تنتابه دائما،وتعبر عن المعاناة والعذابات التي يعيشها، وهو يحاول أن

(١) الديوان:٦٣

(٢) مغني اللبيب:٢٠٥/١

(٣) الديوان:٢١

يجعلها صورًا مادية حركية(هيجت سقمها)،(أخلف نفسي) كي يتضح للسامع ماهيتها ويكثر عند الشاعر التكرار الدال على هذه الصور، مثل(نفس، نفسي–أرجو، رجاء)،وتكثر عنده الكلمة ونقيضتها،في سياق طباقي تضادي يعكس رؤية استفهامية تتردد بين المتضادات وتؤلف شعريتها داخل هذا النطاق مثل (سقم، شفاء– أرجو،أخلف). ويقول مخاطبا بثينة في صورة تشبيهية رائعة:[(١)]

وأنتِ كَلُؤْلؤةِ المرزُبانِ بماء شبابك لم تُعْصري

قريبان مَرْبَعُنا واحدٌ فكيفَ كبرتُ ولم تكبري

تكمن شعرية السؤال في أنه ينطوي على بعد فلسفي جدلي من حيث دلالته الزمنية،المتحركة حيناً، والمتوقفة حيناً آخر، في مشهد يضم شخصيتين في عمر متقارب:الأولى ذكورية/الراوي، والثانية أنثوية/المروي له. الشخصية الأولى تخضع لقوانين الزمن فتكبر وتشيخ، والثانية تبقى شابة، كأن لم تمر عليها عربة الزمان، فالراوي/جميل شُغل عن بثينة–المرأة، ببثينة–المثال الذي يجمع كل شيء في ذاته" وصار يحبُّ حبه لها أكثر من حبه إياها. بل صار ممكنا أن يقول لها:ابتعدي عني، فحبك شغلني عنك. وتعليل ذلك أن الصورة التي ابتكرها جميل في خياله لبثينة شفافة لطيفة،لاتلوثها علائق العالم المحسوس الذي تعيش فيه،وهي لذلك أجمل في عينيه من الصورة المحسوسة"[٢]، وقد عبر محور السؤال في تركيبه المتمثل بالفعل الماضي المتصل بتاء الفاعل، وحرفي العطف والنفي(ولم)، والفعل المضارع وفاعله المستتر(أنتِ)،عن توقف دورة الزمن الواقعية التي لاتمر على بثينة، وإذا مرَّ عليها الزمن فإنه يزيدها بهاءً وخلوداً كما اللؤلؤة. ويحاور جميل ذاته محاورة داخلية فيقول:[(٣)]

أَتهجُرُ هذا الرَّبْعَ أم أنت زائرُهْ وكيفَ يُزارُ الربعُ قد بانَ عامِرُهْ

رأيتُكَ تأتي البيتَ تُبغِضُ أهله وقلبُكَ في البيتِ الذي أنت هاجِرُهْ

يلجأ الشاعر عادة إلى تكرار أصوات أو مفردات أو جمل بعينها،لأغراض بلاغية أو نفسية، ومن أجل تقوية البنية الدلالية بالإلحاح على فكرة معينة يراد إيصالها إلى سامعيه، وهذا ماحصل في هذا النص فقد تكرر حرف الراء تسع مرات، وشكل بهذا التكرار حركة دائبة أشبه بحركة الذهاب والإياب، وإذا كان محور السؤال،المبني على أداة الاستفهام (الهمزة) يمكن أن ينبيء عن جواب،لاقترانه بالحرف(أم)، فإن الأداة (كيف)، صادرت هذا الجواب، وتمردت عليه،

(١) الديوان:١٠٦

(٢) الثابت والمتحول،أدونيس:٢٢٩/١

(٣) الديوان:١٠٠

وأبقت أفق السؤال مفتوحا إلى مالانهاية، فأعادت البناء الإيقاعي المتمثل بالتصريع بين(زائره، عامره)، والبناء الدلالي المتمثل بالتكرار بين(الربع،الربع–زائره،يزار).

يكثر الخطاب الموجه إلى الذات المتخيلة في أسئلة الشاعر،باعتماد الضمائر المستترة والبارزة حيناً، والمنفصلة حينا آخر،إذ ورد الضمير المستتر(أنت) ثلاث مرات في الفعل (أتهجر،تأتي،تبغض)، والضمير المنفصل (أنت) مرتين،ثم تاء الفاعل،في (رأيتك) وكاف المخاطب في(رأيتك،قلبك)،وهذه الضمائر المتنوعة تعود كلها وبصيغها المختلفة على شخصية الراوي/الشاعر مما يشير إلى مدى القلق والمعاناة التي يعيشها الشاعر على الصعيد النفسي وإلى الوحدة التي تدفعه إلى أشراك الآخر في مخاطباته، ومحاوراته.

٥–أي: وردت (أي) بصيغة السؤال أربع مرات في شعر جميل،أي بنسبة٣٥،٠ في شعره، ونسبة ٢،٤٦% من بين أدوات السؤال.

ترد (أيُّ) غالبا في مطلع البيت الشعري، فتبث السؤال في أرجاء البيت كله وتشحنه بشحنات دلالية،كما في هذا القول الذي يرد في سياق الفخر:[١]

ترى الناسَ ماسِرْنا يسيرون خلفنا   وإن نحنُ أَوْمَأنا إلى النَّاس وَقَّفوا
فأيُّ مَعَدٍّ كان فيءُ رماحـهِ   كما قد أفأنا، والمُفاخرُ يُنْصِفُ

إنّ موضوعة الفخر ذاتية أيضاً، تعبر عن حالة الإعجاب بالنفس والجماعة، ولذلك فهي تثير الأسئلة أو تحرض عليها من أجل فاعلية الصورة، ونلاحظ أن الأداة (أيُّ) كشفت عن الصورة المُهَوِّلة الممهدة للسؤال، صورة القيادة التي تجمع بين الحركة،(يسيرون خلفنا)، والسكون (وإن أومأنا وقفوا).

إن التشبيه يكون في عقد مماثلة بين المشبه والمشبه به لتقريب الصورة، لكن أداة السؤال (أي) لعبت دوراً في المباعدة بين طرفي التشبيه، من أجل تهويل الصورة التشبيهية، وتضخيمها.وهنا تكمن شعرية السؤال في أنها تحول الثوابت إلى متغيرات. ثم اتسعت دائرة السؤال بالصورة الكنائية(فيء رماحه كما قد أفأنا) التي جاءت ضمن الصورة التشبيهية لتفتح المعنى على أفق واسع يتسع لأي جواب يمكن أن يضعه المتلقي. ويكرر الشاعر الأداة(أي) مرتين في بيت واحد في سبيل تضخيم الصورة فيقول:[٢]

فأيُّ قلوبٍ لاتذوب لما أرى   وأيُّ عيونٍ لاتجودُ فتدمع

تُظهِرُ شعرية السؤال التوازي الدلالي بين (قلوب–عيون)، والتوازي البنائي بين(لاتذوب–لاتجود) لتنتج صورتين متقابلتين تعبران عن سوداوية النظرة إلى الحياة؛ الصورة الأولى: مجازية

(١) الديوان:٦٧
(٢) الديوان١١٩

عبرت عن عميق الأسى الذي يعيشه، والصورة الثانية:حسية،إلا أنها جاءت مكملة ومنسجمة مع الصورة الأولى بما تشير إليه في ترجمة هذا الأسى إلى حزن حقيقي يتمثل بالدموع التي لاتجف.

إن الشاعر العذري بما ينطوي عليه من ذاتية مفرطة جعلت شعره عبارة عن علامة استفهام كبيرة إذ تكثر في خطاباته صيغة(أريتك،أرى) ليس بمعناها البصري،بل الرؤيوي الحاد الذي يكشف عن طبيعة نفسه التي يراها دائماً يحاورها، ويواسيها، ويلومها، ويلجأ إليها،وكأنها بديل لحبه المفقود الذي هو دائم البحث عنه.

٦- أنَّى:وردت ثلاث مرات في شعر جميل أي بنسبة ٠،٢٦%، ونسبة ١،٨٥% من بين الأدوات في أبياته الشعريه. واحدة من هذه الأدوات جاءت منفردة وذلك في قوله:[١]

وما أنسَ مِ الأشياءِ لا أنسَ قولها　　　غداة انصداع الشَّعب:هل أنتَ واقفُ

ولا قولها بالخَيْفِ أنَّـى أَتيْتَنا　　　حذارَ الأعادي،أو متى أنتَ عاطِفُ

يعتمد الشاعر على تذكر حوار حبيبته، فهو الراوي(وما أنس،لاأنس) والمروي له(قولها، قولها) في آن واحد، وتنبثق عن هذا الحوار ثلاثة أسئلة شعرية وبصيغ مختلفة،تجسد ثلاث محطات تعبر عن مشهد اللقاء الذي لم يكن يتم بسهولة ويسر، فكل سؤال من هذه الأسئلة ينبئ عن حركة معينة في مشهد اللقاء، فالأداة(هل) تمثل الحركة الأولى بسؤالها عن إمكانية اللقاء، وتحقيقه، والأداة(أنَّى) تمثل الحركة الثانية بسؤالها عن كيفية المجيء كي يحقق اللقاء، والأداة(متى) تمثل الحركة الثالثة بسؤالها عن الزمن الذي يمكن أن يتكرر به اللقاء، والملاحظ أن محور السؤالين(هل،متى) جاء بصيغة نحوية واحدة،أي؛ ضمير منفصل، واسم مرفوع بعده (أنت واقف، أنت عاطف)،فضلاً عن إيجازه، وسكونيته، أما محور السؤال بـ(أنَّى)، فكان الأكثر حركية، وسعة،إذ دخل على جملة فعلية مؤلفة من فعل وفاعل ومفعول به(أتيتنا)،وكشف عن المتعلقات المحيطة باللقاء، (حذار الأعادي)، لذا فإن هذه الأداة هي الأبرز من بين الأدوات الثلاثة في هذا النص، والأكثر تأثيرا في شعريته. وقد تُركتْ هذه الأسئلة باختلاف صيغها من دون أجوبة، لأنها أسئلة تثير إشكالية لاتنتهي عند المحب العذري الذي يلجأ إلى الحيلة مرة، وإلى المغامرة مرة أخرى من أجل تحقيق اللقاء. ويكرر الأداة(أنَّى) مرتين متتاليتين فيقول[٢]:

أنَّى وأنَّى منكَ حيٌّ ساكنٌ　　　بجُنوبِ وَعْرٍ والجبالُ تنوبُ

إن تكرار الأداة(أنّى) مرتين متتاليتين في مطلع البيت يشير إلى الإلحاح على الفكرة التي يتضمنها السؤال، ويكشف عن البعد النفسي المتأزم الموازي للبعد المكاني، فالحي/المكان بواد وعر،والجبال تحول دون الوصول إليه.

(١) الديوان:١٢٨

(٢) الديوان:٢٨

إنَّ المفردة التي تتموضع بعد أداة السؤال هي المعنية بتحديد فاعليته، وقد جاءت هنا بصيغة جار ومجرور(منكَ)، فكاف الخطاب الموجه إلى مذكر لايمكن أن يحيل إلاّ على المتكلم نفسه

٧- متى: وردت ثلاث مرات في شعر جميل أي بنسبة٠،٢٦%.في شعره، ونسبة ١،٨٥% في أدوات أبياته الشعريه، وقد اعتمدها الشاعر في أسئلته دالةً زمنية، واستطاع أن يمنحها شعريةً، حين أزاحها عن معناها المباشر إلى معنى أكثر تعقيداً، فزمن (متى) لديه زمن ثقيل وبطيء وممتد ولانهاية له، فهو ليس الزمن الواقعي الذي يقاس بالشهور والأيام والساعات والدقائق، وإنما هو الزمن النفسي الذي كله انتظار وترقب مشوب بالأسى والحسرة، ومع ذلك فهو يخضع له، ويتحمله،أملاً في لقاء من يحب. ويمكن أن نحس بوطأة الزمن على الشاعر، وتضجره منه، من خلال قوله[١]:

تُسَوِّفُ دَيْني وهي ذات يسارةٍ فحتّى متى دَيْني لديها يُسَوَّفُ

لم يُسمِّ المؤنثة الغائبة باسم العلم الصريح الذي اعتاد أن يذكره، إنما عرَّفها عبر صورة كنائية (ذات يسارة) التي توحي للوهلة الأولى بأنها كناية عن الغنى المادي،لاسيما أنها ارتبطت بالدَّين والتسويف، ولكن عند النظر في البنية العميقة للنص يبدو الأمر غير ذلك، فالصفة غير مادية، والدَّين ليس دَينا ماديا، والأمر الذي في ظاهره شكوى وتضجر، ويحيل إلى شخصية ذات فعل سلبي، هو في باطنه، تحبب وتذلل، ويحيل إلى شخصية ذات فعل إيجابي، فالمرأة المسوِّفة، امرأة معطاء، قادرة على البذل والعطاء، لكن التسويف والمماطلة من سمات الحب العفيف، والشاعر/الراوي يدرك هذه الحقيقة، هو يتلذذ بهذا التسويف، لأنه يريد أن يكون دائماً هو الطالب والمحب، وليس المطلوب والمحبوب.

بدأ الشاعر النص بمفردة دالة على فكرته، وكررها في خاتمة النص، مما منح البيت طاقة إيحائية وإيقاعية (تسوف ديني، ديني يسوف)، فضلاً عن وقع هذه المفردة على النفس كونها مفردة قرآنية وردت في سياق التخويف والتحذير، مع أنه ألبسها صورة مجازية بحتة.

إنَّ أداة السؤال(متى) هي التي تحكمت في شعرية النص حين أصبحت عامل موازنة بين شطري البيت حتى كأن الشطر الثاني تكرار للشطر الأول في مفرداته وصورته، مع امتداد دلالة الزمان إلى أمد بعيد دل على أن المتكلم كشف هذا التسويف وهذه المماطلة، وقد منح البيت طاقة دلالية حين جعل الحركة في الفعل (تسوف) عائدة إلى المؤنثة الغائبة، ثم كرره بصيغة

(١) الديوان:١٣٤

المضارع (يسوف)،الذي جعل الحركة فيه تعود على الدين . ويعبر بالأداة(متى)عن هيامه الذي لاحدود له ببثينة فيقول(١)

لقد لامني فيها أخٌ ذو قرابةٍ   حبيبٌ إليه في نصيحتهِ رُشْدي
فقال أفقْ حتى متى أنت هائمٌ   ببثنةَ فيها لاتُعيد ولا تبدي

الملاحظ في هذا النص والنص الذي سبقه ملازمة (حتى) للأداة (متى) مما أضفى على النصين إيقاعا مميزا، ووسم الفضاء الشعري للسؤال، بسمة الثقل والبطء فالهيام لاحدود له والتسويف لانهاية له، وأداة السؤال أدت معنى لايمكن أن تؤديه أداة أخرى، لأنها أعطت عمقا في الزمان، وقد أسهمت شخصية،ثالثة/ ثانوية، في صنع شعرية السؤال،لأنها هي التي نهضت بالحوار (لامني،فقال)، فضلاً عن الشخصيتين الرئيستين،(الراوي/الشاعر–المروي له/بثينة)، وهذه الشخصية الثانوية أسماها (أخ ذو قرابة) وهي شخصية حميمية(حبيب إليه) وإيجابية (في نصيحته رشدي).

٨- من: ويسأل بها عن الذات العاقلة، وتقوم بدور المنبه الدلالي والإيقاعي،وتجسد الهاجس الذاتي الذي يضغط على الشاعر، وقد وردت مرتين في شعر جميل، فشكلت نسبة ٠،١٧٩% في شعره، ونسبة٢٣،١%من الأدوات الواردة في أبيات شعره، يقول في واحدة منها:(٢)

فليت رجالا فيك قد نذروا دمي   وهمّوا بقتلي يابثينَ لقوني
إذا ما رَأَوْني مُقبلاً من ثنيّةٍ   يقولون: من هذا وقد عرفوني

إن جميل يتفانى في حبه لبثينة حد الموت، فهو يتمنى لقاء الرجال الذين نذروا دمه فيها، وهذه الأمنية تدل على أمرين: الأول، البذل من أجل بثينة حد التضحية بالنفس، والثاني، عدم مبالاته بمن نذروا دمه، مما يدل على شجاعته وفروسيته، فهو لايأتي خلسة ومخاتلة، إنما يأتي جهرة ومن مكان مرتفع وبارز،(من ثنية)، لذلك فهم يعرفونه لكنهم يتحاشونه،" وما أبدع بيته الثاني بما في شطره الأول من تجسيم درامي خارجي، وما في شطره الثاني من حركة نفسية حية للخوف والكبرياء معا. يبرزها هذا التناقض الظاهري بين سؤالهم(من هذا)، وقوله(وقد عرفوني)"(٣).

إن شعرية السؤال في هذا النص تتحقق بطريقة ربما تختلف عن كل الأسئلة التي مرت في النصوص السابقة، وذلك في صيغته أولاً، فهو سؤال واحد لكنه صدر عن مجموعة أفراد في وقت واحد، (يقولون من هذا)، وفي معناه الإيهامي ثانياً، لأنه سؤال من أجل التمويه، وليس من

(١) الديوان:٧٣
(٢) الديوان:٢٠٦-٢٠٧
(٣) في الشعر الإسلامي والأموي:٨٣

أجل المعرفة، وفي جوابه ثالثاً، إذ جاء من المسؤول عنه. ويخاطب الشاعر حبيبته باستخدام ضمير الجمع قائلاً:[1]

فَقُلتُ فَمَنْ ذا تيَّم القلبَ غيركم وعوَّدَهُ غير الذي كان عوّدا

إنَّ أداة السؤال(مَنْ) اقترنت في الموضعين اللذين وردت فيهما باسم الإشارة، ففي النص السابق اقترن باسم الإشارة(هذا) بقوله:(من هذا وقد عرفوني)،أما في هذا النص فقد اقترن باسم الإشارة(ذا) من غير حرف التنبيه (الهاء)، ولعل في هذا دلالة على ازدراء كل شيءٍ، دون حبه لبثينة، يتبين ذلك بعطف معنى آخر على المعنى الأول،(وعوَّده غير الذي تعوَّدا)، وكأنه يعيد تكرار أداة السؤال في الشطر الثاني، وكل ذلك من أجل تأكيد المعنى وتقويته.

تكمن شعرية السؤال في أنه ينطوي تحت جملة الحوار ،(فقلت)، وهذا تكرر في كثير من النصوص تقريبا، بصيغة،(قلت،قالت،قال،يقولون)، مما يشير إلى أن طبيعة الحوار بوصفه يدور بين شخصيتين، أو أكثر، في الحوار الخارجي، أو يدور ضمن الشخصية الواحدة في الحوار الداخلي، يساعد على حضور السؤال في ذهن المحاور وربما يستدعيه.

٩- ماذا:تأتي في العربية على أوجه:أحدها أن تكون ما استفهامية، وذا إشارة، والثاني أن تكون ما استفهامية، وذا موصولة، والثالث:أن يكون (ماذا)كله استفهاما على التركيب[٢]، وقد وردت ماذا مرة واحدة في شعر جميل، أي بنسبة٠،٠٨٩%.ونسبة ٠،٦١٧% في الأدوات الواردة في أبيات شعره.

ويبدو أنه وظّف السؤال الوحيد بالأداة(ماذا) بطريقة تعطي انطباعاً مغايراً عن(الواشين) الذين ارتبطوا في المخيال الاجتماعي بالترصد للمحبين، والتقول عليهم،وإفساد علاقاتهم، وكل ذلك من أجل تأكيد حقيقة واحدة هي حبه لبثينة، يقول:[3]

وماذا عسى الواشون أن يتقولوا سوى أن يقولوا إنني لك عاشقُ
نعم صدق الواشون أنت حبيبة إليَّ وإن لم تصف منك الخلائقُ

إنَّ إحساس جميل بـ(الواشون) وما يصدر عنهم كان عاليا، ولهذا استخدم الأداة (ماذا) للسؤال عن تقولاتهم التي تكون-في الغالب- محض افتراءات، وأكاذيب، اعتاد(الواشون) إلصاقها بالمحبين.

لقد أحال الشاعر/المتكلم التقولات الكثيرة/الأكاذيب(أن يتقولوا)، إلى قول واحد/ حقيقة (يقولوا)، ثم أكد ذلك القول،بـ(بإنَّ)، وقدَّم الجار والمجرور(لكِ) على خبر إنَّ، من أجل حصر

---

(١) الديوان:٧٨

(٢) مغني اللبيب:١/٣٠٠، ٣٠١

(٣) الديوان:١٤٣

العشق بها وحدها دون غيرها، (إنني لك عاشق)، وهذه الجملة تشكل إجابة ضمنية للسؤال، لكنها، لاتكفي للتعبير عن ذاتية الشاعر المفرطة في الحب، لذا عاد فأجاب على السؤال إجابة صريحة،(نعم صدق الواشون).

تكررت لفظة(الواشون) مرتين بصيغة جمع المذكر السالم، وهذا التكرار، خدم الفكرة الرئيسة المتمثلة بتقديم أعظم صورة يمكن أن تُتصور عن حبه لبثينة حتى إن كان من طرف واحد.

تكمن شعرية السؤال في وقوع الأداة(ماذا) في أول النص، إذ أن السؤال أصبح مبثوثا في أرجاء النص، وجعل(الواشون) –على الرغم من سلبية نظرة المجتمع إليهم– أناسا صادقين.

١٠– أينَ: لم ترد سوى مرة واحدة في شعر جميل وفي بيت مفرد، فشكلت هذه الأداة نسبة٠،٠٨٩% في شعره، ونسبة٠،٦١٧% في الأدوات الواردة في أبياته الشعرية، وقد وظف هذه الأداة في سياق الفخر بشاعريته، فقال:[١]

والشاعر المبتلى الشاعرون به   كي يلمسوه،وأين اللمس من زحل

إن الفخر بالشاعرية لايقل مكانة عن الفخر بالشجاعة أو ماسواها من الصفات التي تشكل شخصية القيم الأخلاقية التي اعتاد العربي أن يفخر بها،وفي هذا النص يجعل الشاعر نفسه في مكانة سامقة ليس بوسع أحد من الشعراء الوصول إليها.

لقد تحققت شعرية السؤال بالأداة (أين) من خلال فضاء المكان، الذي زاد من فاعلية الصورة المجازية، فأبدل (الشاعر) بالنجم(زحل) في دلالته على الارتفاع والسمو، وكرر لفظة(اللمس) لتحيل على(الشاعرون) في دلالتها على الاستحالة.

الخاتمة

١– الشعرية مصطلح ضامن يحتوي على التركيب والإيقاع والدلالة ومن ثم فهو أقدر على استيعاب أدوات السؤال، حين تنزاح عن المعنى المباشر إلى معنى مغاير

٢– إن السؤال هو البديل المناسب في بحثنا عن الاستفهام، لأن السؤال أعم وأشمل، وينفتح على أفق أوسع، ودراسة أدواته تحقق الغرض المرجو في الكشف عن شعريته.

٣– شيوع أدوات السؤال وتنوعها في الشعر الذاتي للشاعر الغزلي جميل بثينة(موضوع الدراسة)،في حين يقل ورودها في الشعر الموضوعي كشعر المديح مثلا

٤– يعتمد الشاعر –في أغلب الأحيان– على تقنية الحوار في صياغة سؤاله سواء أكان حواراً خارجيا يتمثل بمحاورة الحبيبة الغائبة دائماً،أو حواراً داخليا مع الذات المتجسدة في شخصية

(١) الديوان:١٧٣

أخرى، أو مع رسوله إلى الحبيبة أو صديق يشركه في القضية، وكل هذا في تقديرنا تعويض عن حرمانه من لقاء حبيبته

٥- تبوأت الهمزة الصدارة من بين أدوات السؤال الواردة في شعره، والبالغة عشرة أدوات، وذلك لسهولتها في الاستخدام والإيقاع، فضلاً عن ورودها في مطلع كثير من القصائد والمقطوعات كأداة مناسبة لعرض الموضوع.

٦- تتجسد شعرية السؤال في خروج أدواته من معناها الحقيقي إلى معناها المجازي بما يشكل بؤرة في النص،يوسعه أو يغنيه،أو يجيب عنه إجابة محددة أو غير محددة، أو عبر شعرية الإيحاء

٧- يمتاز شعر جميل الذي ينطوي على أسئلة شعرية بالحساسية المرهفة،والانفعال الحاد والطرافة في التعبير بما يميز تجربته الغزلية عن غيره من الشعراء

المصادر والمراجع

١-الأغاني:أبو الفرج الأصفهاني،تحقيق عبد الستار احمد فراج، بيروت،١٩٦٠

٢-أسلوبية السؤال-رؤية في التنظير البلاغي-د.عيد بلبع،دار الوفاء،القاهرة،ط١، ١٩٩٩

٣-بنية اللغة الشعرية،جان كوهن،ت:محمد الولي،ومحمد العمري،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب،ط١، ١٩٨ذ٦

٤-تجليات الحداثة الشعرية بين مغامرة الكشف ودقة الاستدلال،عصام شرتح،دار الينابيع،ط١، ٢٠١٠

٥-الثابت والمتحول،أدونيس،دار العودة،بيروت،١٩٧٧

٦-ديوان جميل بثينة(شعر الحب العذري)، جمع وتحقيق وشرح دكتور حسين نصار،مكتبة مصر،دار مصر للطباعة

٧-شعرية الانزياح-دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية،أميمة عبد السلام الرواشدة،أمانة عمان الكبرى،عمان، ٢٠٠٥

٨-الشعرية،تزفيتان تودوروف،ت:شكري المبخوت ورجاء سلامة،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط١، ٢٠٠٣

٩-الشعرية العربية،أدونيس،دار الآداب،بيروت،ط٢، ١٩٨٩

١٠-الشعرية والثقافة،حسن البنا عز الدين،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط١، ٢٠٠٣

١١-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تأليف أبي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(٤٥٦هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الجيل، بيروت،لبنان،ط٤، ١٩٧٢

١٢-كتاب الصناعتين(الكتابة والشعر)، تصنيف أبي هلال العسكري(ت٣٩٥هـ)،تحقيق علي محمد البجاوي،ومحمد أبو الفضل إبراهيم،ط١، ١٩٥٢

١٣-مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،تأليف الإمام أبي محمد عبدالله بن هشام الأنصاري،المصري(ت٧٦١هـ)،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،مط المدني-القاهرة

١٤-مفارقات الشعرية،د.محمد فتوح أحمد،دار غريب،القاهرة،٢٠٠٩

١٥-قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي،د.موسى ربابعة،مكتبة الكتاني،إربد، ٢٠٠٠

١٦-قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية،د.محمود إبراهيم الضبع،الشركة الدولية للطباعة،القاهرة،ط١، ٢٠٠٣

١٧-قضايا الشعرية،رومان ياكوبسن،ت:محمد الولي،ومبارك حنون،دار توبقال للنشر،المغرب،ط١، ١٩٨٨

١٨–نقد الشعر،لأبي الفرج قدامة بن جعفر(ت٣٢٦هـ)،تحقيق كمال مصطفى،مكتبة الخانجي مصر ،مكتبة المثنى،بغداد،١٩٦٣
١٩–في الشعرية،كمال أبو ديب،مؤسسة الأبحاث العربية،ش.م.م،بيروت،ط١، ١٩٨٧
٢٠–في الشعر الإسلامي والأموي،د.عبد القادر القط،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،١٩٨٧

الدوريات:

١–السؤال فضاءً شعرياً، ديوان حرائق التكوين نموذجاً، علي الإمارة، جريدة الأديب، ع١٣٨، ص٢٠